

MODERNE SPRACHEN

63.1 (2019)

Herausgeber:
Wolfgang GÖRTSCHACHER
Wolfgang PÖCKL

Redaktionsassistent:
Andreas SCHACHERMAYR

Redaktionsadresse:
Wolfgang Görtschacher, Universität Salzburg,
Fachbereich Anglistik und Amerikanistik, Unipark Nonntal,
Erzabt-Klotz-Str. 1, 5020 Salzburg, AUSTRIA

E-Mail: editors@modernesprachen.com
Website: www.modernesprachen.com

Die Nichtrezeption Johann Nestroys in Spanien

JUAN ANTONIO ALBALADEJO MARTÍNEZ (Alicante)

This article examines some of the reasons that might explain why Johann Nestroy has so far not been received in Spain, despite its high level of literary translation activity in the last 40 years. I have based my findings on the polysystem theory by Even-Zohar (1990). On the one hand, there is a lack of recognition Nestroy had to suffer from within his home country until he was finally included in the Austrian canon. On the other hand, Spain proves to be a difficult place for literary works marked by vernacular speech. I also examined specific translation problems any future translator of Nestroy will have to solve when transferring his work into Spanish.

1. Einleitung

Obwohl ich mich in dieser Arbeit konkret auf das spanische Polysystem (Even-Zohar 1990) beziehe, lassen sich ähnliche Schlüsse für den gesamten spanischsprachigen Kulturraum ziehen. Bei der Erforschung der Ursachen für die Nichtrezeption des Autors in Spanien spielt die lange Zeit negative Wertung im eigenen Kulturraum eine Rolle, viel stärker fällt jedoch die Translationspolitik im zielsprachigen Polysystem ins Gewicht.

Der österreichische Bühnenschriftsteller Johann Nestroy (1801-1862) gehört seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zum Kanon der deutschsprachigen Theaterliteratur, wobei seine Bühnenpräsenz in den letzten Jahrzehnten besonders im eigenen Heimatland sehr stark ausgefallen ist. Zwar sind Nestroys Stücke mittlerweile in zahlreiche Sprachen übersetzt, dennoch kann seine internationale Rezeption keineswegs als bedeutend angesehen werden.¹ In Spanien lassen sich für Nestroy weder Bühnenaufführungen² noch Übersetzungen im Verlagsbereich³ nachweisen.

Und dies, obwohl Spanien seit dem Ende der Franco-Zeit „zu den rezeptivsten Kulturen der Welt im Bereich Literatur“ (Pöckl 2003: 178) gehört. Die kulturelle Öffnung des Landes zeigt sich besonders deutlich anhand des hohen Anteils der Übersetzungen an der Gesamtproduktion im Verlagswesen. Im neuen Jahrtausend liegt dieser Anteil zwischen 16 % und 25 % aller im Land veröffentlichten Bücher, wobei im Jahr 2016 fast ein Drittel aller Übersetzungen aus

¹ Auf <https://www.nestroy.at/nestroy-materialien/uebersetzungen/> finden sich die Daten bis 2003 (zuletzt aufgerufen am 28.03.2020).

² Die Suche nach Erstaufführungen in der Datenbank des Dokumentationszentrums für Darstellende Kunst und Musik (<http://teatro.es/estrenos-teatro>) ergibt für Johann Nestroy keine Resultate (zuletzt aufgerufen am 28.03.2020).

³ Die Suche nach Übersetzungen in der Datenbank für in Spanien veröffentlichte Bücher (http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es) ergibt im Zusammenhang mit Nestroy keine Resultate (zuletzt aufgerufen am 28.03.2020).

dem Bereich Belletristik stammten und fast ein Viertel aller veröffentlichten literarischen Werke übersetzt worden sind. Übersetzungen aus dem deutschsprachigen Raum stellten im Jahr 2016 rund 4,1 % aller übersetzten Bücher dar, womit das Deutsche als Ausgangssprache die 5. Stelle nach dem Englischen, Spanischen, Französischen und Italienischen einnahm.⁴

Trotz der sehr intensiven Übersetzungsleistung der letzten vier Jahrzehnte bleibt festzustellen, dass bis heute zahlreiche deutschsprachige Autoren in Spanien nicht bzw. nur sehr ungenügend rezipiert worden sind. Dies trifft aus vielerlei Gründen in noch stärkerem Maße auf österreichische Schriftsteller zu. Zu den Ursachen zählen etwa die dominante Stellung Deutschlands (Verlagswesen, Lesemarkt) und die Tendenz zur Gleichstellung der deutschsprachigen Literatur mit der deutschen Literatur, die vor allem im Ausland festzustellen ist. „[...] die deutlichen Unterschiede, die beispielsweise auf thematischer Ebene in den drei Hauptliteraturen des deutschsprachigen Raums festzustellen sind, sollten diese Vereinfachungsstrategien verbieten [...]“ (Albaladejo Martínez 2016: 119), was allerdings nicht der Fall ist.

Ein weiterer Nachteil Österreichs liegt darin, dass die Literatur der Alpenrepublik in Spanien besonders mit der Gattung Theater identifiziert wird. Da dieses Genre im heutigen Verlagswesen unterrepräsentiert ist, weil Theatertexte vom Publikum in erster Linie als Aufführungsvorlagen⁵ und nicht als Lesetexte wahrgenommen werden, hat es die österreichische Literatur in Spanien schwerer. Dass die Theaterkunst im Verlagsbereich derzeit einen sehr schweren Stand hat, lässt sich anhand folgender eigener Erfahrung leicht erkennen: Vor kurzem habe ich einem renommierten Verlag ein neues Übersetzungsprojekt angetragen, bei dem zwei Erzähltexte und ein Theaterstück Grillparzers ins Spanische übertragen werden sollten. Der Verlag war grundsätzlich interessiert, wollte aber lieber nur die zwei Novellen in den Band aufnehmen. Schlussendlich ist das Übersetzungsprojekt akzeptiert worden, wobei auf das Theaterstück (trotz Spanienbezugs!) verzichtet werden musste. Kommentar des Verlags: „Theater in Buchform ist einfach nicht an die LeserInnen zu bringen.“

Erschwerend kommt hinzu, dass „österreichische Bühnenautoren [...] gern schablonenhaft eingeordnet und der Tradition des ‚typisch österreichischen Theaters der Gegenwart‘ zugerechnet [werden]“ (Albaladejo Martínez 2016: 119).

⁴ Sämtliche statistischen Angaben entstammen dem Bericht *El sector del libro en España* des Spanischen Bildungsministeriums, der hier abgerufen werden kann: <https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2018/05/El-Sector-del-Libro-en-Espa%C3%B1a.-Abril-2018.pdf> [zuletzt aufgerufen am 28.03.2020].

⁵ Zu berücksichtigen ist, dass Aufführungsvorlagen fast nie veröffentlicht werden. Und da die Nachfrage nach Lesetexten von Theaterstücken gering ist, weil mit Theater fast ausschließlich die performative Dimension in Verbindung gesetzt wird, ist der (ökonomische) Anreiz zur Veröffentlichung solcher Werke für Buchverlage gering.

Als Beispiel sei Peter Turrini genannt, der in Spanien – aber auch in anderen spanischsprachigen Ländern – kaum rezipiert worden ist. Eines der wenigen Stücke des Autors, die es auf die spanischen Bühnen geschafft haben, ist *Josef und Maria* (2007 [1980])⁶. In einer Besprechung der Theateraufführung heißt es zu Turrini: „In der bissigen Tradition anderer Schriftsteller des Landes der Sachertorte wie Bernhard, Jelinek oder Schwab karikiert er [Turrini] das Weihnachtsfest einer bürgerlichen Familie – noch einer –, umrahmt von den Lügen der Mühe-losigkeit“ (Doria 2007: 31; meine Übersetzung). Rezeptionsschablonen stellen in ihrer Dimension als Vereinfachungsstrategie natürlich erhebliche Gefahren dar, weil sie zwar den hermeneutischen Zugang erleichtern, aber auch zur Verfälschung der Eigenarten von Autoren und Werken beitragen, indem auf gängige Wertungsmuster zurückgegriffen wird. Automatisierungseffekte sind daher die zwangsläufige Folge.

Den ÜbersetzerInnen, die sich künftig vielleicht mit den Werken Nestroys und ihrer Translation ins Spanische auseinandersetzen wollen, stehen für ein besseres Text- und Kulturverständnis zahlreiche Sammelwerke und Einzelstudien zum Thema der spanisch-österreichischen Kulturbeziehungen zur Verfügung, etwa Siguán / Wagner (2004) oder Casals (2006).

2. Allgemeine Gründe für die translatorische Nichtrezeption Nestroys

Bevor ein ausländischer Autor in anderen Ländern rezipiert wird, muss er (üblicherweise) zunächst im eigenen Polysystem auf ein entsprechendes Echo stoßen. Nun lässt sich in Bezug auf Nestroy aber feststellen, dass er im eigenen Literaturbetrieb lange Zeit durchaus negativ bewertet wurde. In seiner aktiven Zeit wurden nicht wenige seiner 83 Stücke von der Kritik – teilweise aber auch vom Publikum – nicht gerade positiv aufgenommen (Fontana 1962: 917). Das Wiener Volkstheater war auf die rasche und massenhafte Anfertigung von Spielvorlagen ausgelegt, was der Qualität der Stücke nicht gerade zuträglich war. Dennoch erzielte er eine ganze Reihe großer Erfolge, vor allem in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts. Seine bedeutenden Stücke wurden zwar auch nach seinem Tod weitergespielt, aber der Theatergeschmack hatte sich gewandelt. Wie stark die negative Haltung etwa der Literaturgeschichtsschreibung in der Wahrnehmung Nestroys lange Zeit wog, lässt sich leicht anhand eines Kommentars von Biese (1913: 24) erkennen:

[...] am 5. September 1836 starb er [Raimund] durch eigene Hand. Dieser Verzweiflungsschritt wurde anscheinend durch den Zorn über die Erfolge beschleunigt, die der Wiener Schauspieler Johann Nestroy (1801-1862) mit seinen in den besten Teilen von Raimund abhängigen Volksstücken errang; freilich mißbrauchte Nestroy in ihnen auf

⁶ Das 1980 uraufgeführte Stück Turrinis wurde 2007 unter der Regie von Carme Portaceli in Girona, Barcelona, Granollers und Terrassa in der katalanischen Übersetzung von Theres Moser und Ramon Farrés gezeigt.

gewissenlose Weise sein nicht unbedeutendes Talent, um dem gewöhnlichen des großen Publikums zu schmeicheln.

Zwar wird Nestroy Talent bescheinigt, dennoch wird das Lob gleich wieder relativiert, indem auf die Nähe zu Raimunds Texten hingewiesen wird. Außerdem habe er seine Texte dem Geschmack des Publikums angepasst. Ungeklärt bleibt, ob Nestroy dieser These in gewisser Weise Vorschub geleistet hat, indem er dem Dichter Leicht aus seinem Stück *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* folgende Worte in den Mund legte, die häufig auf den Autor selbst gemünzt worden sind:

G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut, und mir soll die G'schicht a Geld tragen, daß ich auch lach', das is der ganze Zweck: G'spaßige Sachen schreiben, und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das is eine Mischung von Dummheit und Arroganz; das is g'rad' so als wie wenn einer Zwetschken-Crampus macht, und giebt sich für einen Rivalen von Canova aus. (Nestroy 1998d: 39)

Der Wunsch nach Eskapismus seitens des Publikums war aber nur eine Dimension, die Autoren wie Nestroy zu bedienen trachteten. Häufig spielten auch sozialkritische Elemente eine Rolle. Kritik am bestehenden politischen System war aufgrund der repressiven Wirkung der Zensur und der polizeilichen Kontrolle lediglich in eingeschränktem Maße möglich (Hein 1997: 14). Angesichts der starken Bedeutung des kommerziellen Aspekts im Theaterbetrieb und somit in der Genese der Stücke des Wiener Volkstheaters, auch jener Nestroys, ist der Vorwurf des mangelnden künstlerischen Anspruchs durchaus nachvollziehbar. Negative Wertungen waren somit fast zwangsläufig zu erwarten.

Erst Karl Kraus führte dank seiner Lesungen und Nachdichtungen ein halbes Jahrhundert nach Nestroys Tod zur Wiederentdeckung des virtuoson Wiener Sprachkünstlers (Hein 1997: 136). Nun war er nicht mehr nur ein Autor für das Vorstadttheater, sondern wurde auch im Burgtheater gespielt. Dies ebnete auch den Weg zur internationalen Rezeption Nestroys, wenngleich das sprachliche Element seiner Stücke, das eine seiner Besonderheiten ausmacht, immer wieder als Bremsklotz wirkte.

3. Allgemeine Gründe für die translatorische Nichtrezeption Nestroys in Spanien: Mangelnde Rezeptionsbereitschaft im zielsprachlichen Polysystem

Zusätzlich zu den konkreten Übersetzungsschwierigkeiten und -problemen, die im Zusammenhang mit den Stücken Nestroys festzustellen sind, lässt sich auch eine geringe Rezeptionsbereitschaft im zielsprachlichen Polysystem feststellen, die sich vor allem aus genrespezifischen Ursachen ergibt.

Diesbezüglich ist auf die Randstellung des dialektgeprägten Lachtheaters in Spanien hinzuweisen. Aus sprachgeschichtlicher Perspektive spielen Dialekte im spanischen Sprachsystem schon seit geraumer Zeit eine untergeordnete, negativ konnotierte Rolle. Die Standardisierungsbestrebungen, die historisch

sehr früh einsetzen, wurden im 20. Jahrhundert durch die strikte Sprachpolitik des Franco-Regimes nur noch weiter verstärkt. Die negative Haltung gegenüber den Nichtstandardvarietäten findet auch in der Literatur ihren Wiederhall. Es gibt nur relativ wenige Autoren in der spanischen Literaturgeschichte, die Dialekte in ihren Werken eingesetzt haben. Neben Ramón de la Cruz im 18. Jahrhundert sind vor allem Carlos Arniches und die Brüder Serafín und Joaquín Quintero am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu nennen. Zwar trafen diese Autoren den Geschmack des Publikums ihrer Zeit, doch die Literaturgeschichtsschreibung zeigt eine größtenteils negative Wertung, die generell auch auf das Genre des Lachtheaters zutrifft (Canavaggio 1995: 84).

Die Tatsache, dass das spanische Lachtheater von der heimischen Literaturkritik und -geschichtsschreibung eher stiefmütterlich behandelt wird, hat auch Auswirkungen auf die Wahrnehmung des komischen Theaters anderer Polysysteme:

It is clear that the very principles of selecting the works to be translated are determined by the situation governing the (home) poly-system: the texts are chosen according to their compatibility with the new approaches and the supposedly innovative role they may assume within the target literature. (Even-Zohar 1990: 47)

Die Nichtrezeption Nestroy's in Spanien ist somit eine logische Konsequenz fehlenden Interesses sowie der negativen Beurteilung dialektgeprägter Literatur. Die Nichtauswahl der Texte Nestroy's ist also (zum Teil) Ausdruck der in Spanien in Bezug auf diese Literatur herrschenden Präliminarnorm (Toury 1995: 58).

4. Spezifische Gründe für die translatorische Nichtrezeption Nestroy's in Spanien

Zusätzlich zu den bereits zuvor genannten Gründen für die disproportionale Übersetzung von Bühnenschriftstellern könnten vielleicht auch spezifische Ursachen zur Nullrezeption Nestroy's in Spanien beigetragen haben. Es lassen sich eine Reihe von Übersetzungsproblemen feststellen. Nord (2009: 233) unterscheidet vier Arten von Problemen: (1) pragmatische Übersetzungsprobleme (etwa Kultureme); (2) konventionsbedingte Übersetzungsprobleme (eine Gesellschaft entwickelt gewisse historisch gewachsene Verhaltensnormen, an die ihre Mitglieder gebunden sind und die sich oft deutlich von denen anderer Kulturen unterscheiden); (3) sprachenpaarspezifische Übersetzungsprobleme (ergeben sich aus den strukturellen Unterschieden beider Sprachen: in der Lexik, in der Phonetik, im Satzbau, in der Morphologie, im Bereich suprasegmentaler Elemente); (4) textspezifische Übersetzungsprobleme (besonders bei expressiven Texten, also vor allem in der Literatur: etwa das Problem der Deautomatisierung).

Weiters ist zwischen Problemen beim Verständnis und beim Ausdruck zu unterscheiden. Die Verständnisprobleme bei Nestroy, die sich größtenteils aus dem

veränderten Sprachstand und den intralingualen Sprachabstufungen ergeben, können mit Hilfe der modernen Textedition und der Verwendung von historischen Sprachlexika und Dialektwörterbüchern bewältigt werden. Nur wenige spanische GermanistInnen und TranslatorInnen sind mit den Eigenheiten der österreichischen Standardsprache, den Austriazismen, vertraut. Natürlich lassen sich solche Spezifika relativ leicht eruieren, indem man auf Wörterbücher und Lexika wie jene von Ebner (1998; 2004), Ammon et al. (2004) oder Malygin (1996) zurückgreift. Weit schwieriger gestaltet sich das Verständnis in Bezug auf den Dialekt, der bei Nestroy eine bedeutende Rolle spielt. Neben neueren Dialektwörterbüchern wie jene von Teuschl (1990) oder Wehle (1980) können auch historische Werke wie jenes von Hügel (1873) herangezogen werden, die dem Sprachstand im 19. Jahrhundert besser entsprechen. Die textspezifischen Übersetzungsprobleme, die sich aus dem Schreibstil eines Autors wie Nestroy ergeben, der als wahrer Sprachkünstler und -jongleur zu bezeichnen ist, stellen selbstverständlich eine enorme zusätzliche Herausforderung dar.

4.1 Linguistischer Anisomorphismus

Bei der Frage, warum Nestroy nicht stärker im Ausland rezipiert wird, stößt man immer wieder auf das Problem der Eigenheiten seiner Sprachbehandlung. Fontana (1962: 900) bietet diesbezüglich einen sehr aufschlussreichen Hinweis:

Nie hat ihn [Nestroy] das Was eines Stücks in Bewegung gesetzt oder auch nur über das rein Szenische hinaus interessiert, immer war es das Wie, das ihn entflammte, dem er seine Kunst schenkte. Darum sind seine Stücke im Was oft sorglos flüchtig, aber im Wie fast immer genial.

Da Form und Inhalt in der Literatur eine Einheit bilden (Aguiar e Silva 1996: 28), die sich nicht einfach auflösen lässt, sofern das künstlerische Element beibehalten werden soll, muss auch bei der Übersetzung beides berücksichtigt werden. Es stellt sich somit besonders die Frage, ob und wie die in den Originaltexten nuancierten Sprachabstufungen wiedergegeben werden können, um dem zielsprachlichen Leser (Zuschauer) das Besondere an Nestroy zu vermitteln. Zwar hat Kraus versucht, die Bedeutung des Dialekts herunterzuspielen, dennoch zeigt sich bei genauerer Analyse der Stücke die zentrale Rolle der intralingualen Schichtungen. Sie sind nämlich nicht nur Kunstmittel, sondern dienen auch dem inhaltlichen Aufbau der Werke. Dies lässt sich unter anderem sehr gut anhand des Stücks *Der Talisman* nachvollziehen. Der Protagonist Titus Feuerfuchs passt seine Sprechweise den jeweiligen GesprächspartnerInnen an: „Er spürt, was gehört werden will und heuchelt jedesmal die Sprache des nächsten Besten, den er trifft, bis der übernächste noch Bessere auf den Plan tritt“ (Klotz 1987: 49 f.). Er klettert im Verlauf des Stücks die soziale Leiter empor, was sich sprachlich im Wandel vom breiten Dialekt bis hin zur gehobenen Standardsprache niederschlägt.

Folgende Textausschnitte aus dem *Talisman* zeigen die an die jeweiligen Sprechpartner bzw. an die entsprechende Situation angepasste Sprechweise von Titus Feuerfuchs. Das Zitat 1 entspricht einem Kommentar von Titus nach seiner Begegnung mit dem Friseur Monsieur Marquis. Dem Selbstgespräch entspricht eine stärker dialektgebundene Ausdrucksweise. Das Zitat 2 ist zwar auch ein Eigenkommentar des Protagonisten, aber hier zeigt sich bereits eine gewisse Sprachanpassung an die Sprechpartnerin (die Kammerfrau Constantia), weshalb seine Ausdrucksform nur noch leicht umgangssprachlich ist. Der Wandel hin zur Standardsprache vollzieht sich komplett im dritten Zitat, da hier Titus direkt zu Constantia spricht.

<i>Stark dialektal-umgangssprachlich geprägte Ausdrucksweise</i>	<i>Leicht umgangssprachlich geprägte Ausdrucksweise</i>	<i>Standardsprache</i>
Es hat nix g'fehlt, als daß er aus Dankbarkeit: "Rote Rub'!" g'sagt hätt'. Das ist ein lieber Marquis! – Was tut er denn? (<i>in die Szene sehend</i>) Er rennt zum Pirutsch – er sucht drin herum – "Andenken" hat er g'sagt? Auf d' Letzt macht er mir doch ein wertvolles Präsent! – Was is denn das? A Hut-schachtel hat er herausg'nommen – er läuft her damit – er wird mir doch nicht für das, daß ich sein junges Leben gerettet hab, einen alten Hut schenken? (Nestroy 2000: 16 f.).	Die macht's wie die Vorige, offeriert mir die verstorbene Garderobe von ihrem überstandenen Gemahl und will, ich soll Jäger sein. Ja, wenn die gnädige Frau von einem Jäger nichts anderes verlangt als 's Wagentürl aufzumachen und aufs Brettl hupfen, so viel kann ich allenfalls leisten in der Forstwissenschaft. Oh, Parucken! Dir hab ich viel zu danken. Die Kost hier ist delikate, der Trunk exquisit, und ich weiß wirklich nicht, ob mich mehr mein Glückswechsel oder der Tokayer schwindlig macht (Nestroy 2000: 36).	Hören Sie auf, nennen Sie nicht den Mann selig, den der Taschenspieler Tod aus Ihren Armen in das Jenseits hinüberchangiert hat! Nein, der ist es, der sich des Lebens in solcher Umschlingung erfreut! O Constantia! – Man macht dadurch überhaupt dem Ehestand ein sehr schlechtes Kompliment, daß man nur immer die verstorbenen Männer, die ihn schon überstanden haben, "die Seligen" heißt (Nestroy 2000: 37).

Auf dieses konkrete, bei Nestroy durchaus zentrale Übersetzungsproblem, weist Wilder im Zusammenhang mit der Veröffentlichung mehrerer englischsprachiger Fassungen hin:

For a century after Nestroy's death his plays remained untranslated because it was believed that without the Viennese dialect they would have no appeal. The attempt is now made, nevertheless, in the cautious hope that, although the translation loses much of the spice of the original, the English-speaking world may welcome getting to know at least half a Nestroy. (Wilder 1967: XI)

Wenn wir nun dieses „half a Nestroy“, das Wilder zufolge trotz beträchtlicher Übersetzungsverluste gerettet werden konnte, vor allem mit dem „Was“ Fontanas in Verbindung setzen, so lässt sich die große Problematik bei der internationalen Rezeption des Autors dingfest machen. In einer früheren Arbeit (Albaladejo Martínez 2012) konnte bereits festgestellt werden, dass die spanischen ÜbersetzerInnen im Zusammenhang mit der dialektgeprägten Literatur

fast ausschließlich auf die Einebnung der intralingualen Sprachunterschiede als Übersetzungslösung zurückgreifen.

Der Formverlust hat in der Literatur naturgemäß weitreichendere Folgen als bei anderen Texttypen. Laut Reiß (1976: 21) ist der formbetonte, expressive Texttyp so zu übersetzen, dass die „Analogie der künstlerischen Gestaltung“ erzielt wird. Die Übersetzungsprobleme, die sich bei der Übertragung Nestroys ins Spanische ergeben würden, stehen in erster Linie mit der Asymmetrie der beiden Sprachsysteme in Verbindung. Diese Problematik zeigt sich jedoch nicht nur anhand der fehlenden Übereinstimmung im Bereich der dialektologischen Sprachvielfalt, die im Deutschen viel stärker ausgeprägt ist als im Spanischen. Die systematischen Sprachunterschiede zwischen dem Deutschen und dem Spanischen zeigen sich auch auf standardsprachlicher Ebene und führen häufig dazu, dass die ÜbersetzerInnen nicht auf gleiche bzw. gleichwertige Ausdrucksformen zurückgreifen können. Der Sprachwitz und die Sprachspiele stehen bei Nestroy oft in Verbindung mit einem zentralen Mittel der Sprachgestaltung: der Komposition. Die Bildung neuer Sprachverbindungen ist im Deutschen ganz einfach durch das Zusammenfügen beliebiger Wortelemente zu bewerkstelligen. Nestroy greift sehr häufig auf das Kompositionsprinzip zurück, um Sprachwitz zu schaffen. Dies lässt sich anhand der folgenden idiolektalen Sprachschöpfungen nachvollziehen:

- Gebildetseinsollender, Guckindiewelt, Saltomortalisieren, Zigarrozuzelnder (Nestroy 1998a).
- Verstandevous, Haslingerverachtung (Nestroy 1998b).

Für ÜbersetzerInnen ins Spanische ergibt sich das Problem, dass im Deutschen eine synthetische Wortbildung leichter möglich ist als im Spanischen. Somit ist die Wiedergabe solcher Wortverbindungen generell schwierig, was zwangsläufig zu einem Verlust des Sprachwitzes führt.

4.2 Kultureller Anisomorphismus

Bei Nestroy zeigt sich ein starker Kultur- und Zeitbezug, der besonders in den Couplets zur Geltung kommt. Es handelt sich um satirische Gesangseinlagen, die bei Aufführungen den Text aktualisieren, indem Bezüge zu gegenwärtigen Geschehnissen hergestellt werden. Im Falle Nestroys wurde das Textgeschehen mit Wien in Verbindung gebracht (Kohlschmidt 1982: 231). Somit handelt es sich um ein Problem der Druckfassungen, das in der dokumentarischen (philologischen) Übersetzung zur Geltung kommt (nicht jedoch bei Übersetzungen, die als Spielvorlagen dienen). Die große zeitliche Distanz, die uns heute von den Texten Nestroys trennt, ist verantwortlich für die deutliche Diskrepanz in der materiellen und ideellen Lebensgrundlage. Für den Übersetzer ergeben sich daraus Probleme sowohl auf der Verständnisebene als auch in Bezug auf die translatorische Wiedergabe. Um ersterem entgegenzuwirken, greift die moderne

Textedition auf Glossare und Fußnoten zurück, die dem aktuellen Leser die Bedeutung heute ungebräuchlicher oder unverständlicher Begriffe näherbringen. So hat das Wort „Gottscheerbuben“ (Nestroy 1998a: 85) – um ein konkretes Beispiel zu nennen – seinen Ursprung in „Gotscheber“, einem fahrenden Händler aus der slowenischen Region „Gottschee“, die im 19. Jahrhundert von Deutschen bewohnt wurde (zur heutigen Situation vgl. z. B. Gauß 2001: 51-95).

Bei einem Theatertext, der als Textvorlage einer Bühnenaufführung dienen soll, stellt sich die translatorische Wiedergabe weit problematischer dar als bei einem Erzähltext bzw. einem poetischen Werk, die in der Regel als reine Lesetexte gelten. Der für die Bühne bestimmte dramatische Text kann nicht auf paratextuelle Hilfsmittel wie Fußnoten, Glossare oder Prologe (Epiloge) zurückgreifen. Daher stellt sich die Frage des *Aggiornamento* von Zeit- und Kulturbezügen in viel größerem Maße, da die Übersetzung ansonsten ihre Grundfunktion nicht erfüllen würde. Der nachfolgende Textausschnitt aus dem Stück *Der Zerrissene* enthält beispielsweise den Namen Gunkel:

Ich hab vierzehn Anzüge, teils licht und teils dunkel,
Die Frack' und die Pantalon, alles von **Gunkel**.
Wer mich anschaut, dem kommet das g'wiß nicht in Sinn,
Daß ich trotz der Garderob' ein Zerrissener bin. [...] (Nestroy 1998c: 12).

Bei Rumpler (2005: 235) findet sich diesbezüglich folgende Erklärung: „Mittelpunkt des Modeglanzes war Wien. Das Maß aller Dinge in Wien war der Schneidermeister Josef Gunkel“. Selbst in der Ausgangskultur wäre den meisten Rezipienten „Gunkel“ kein Begriff mehr, obwohl das Textilmodegeschäft dieses Namens heute noch in Wien ansässig ist. Somit wird bei einer zielsprachigen Bühnenfassung zwangsläufig auf eine mehrheitlich einbürgernde Übersetzungsstrategie zurückzugreifen sein, damit Zeit- und Kulturbezüge dieser Art das Textverständnis nicht unnötig erschweren oder gar unmöglich machen. Dadurch entstehen natürlich neue Assoziationen in der Zielkultur:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities – and an exorbitant gain of other possibilities specific to the translating language. (Venuti 1995: 18)

4.3 Textspezifische Übersetzungsprobleme

Neben der kollektiven Sprachebene kommt (besonders) in der Literatur auch die individuelle Ausdrucksform zum Tragen. Der Idiolekt Nestroys zeigt sich beispielsweise im häufigen Gebrauch sprechender Namen, das heißt solcher Personen- bzw. Ortsnamen, die nicht nur benennen und somit eine hinweisende Funktion ausüben, sondern auch der Charakterisierung dienen. So spielt Nestroy etwa beim Namen „Titus Feuerfuchs“ gleich dreifach auf das zentrale Motiv der Haare des Protagonisten an. Mit „Titus“ bezieht er sich einerseits auf

die Haartracht („Titus(kopf)“ = kurze Locken) und andererseits auf die Haarfarbe („Feuer“ = rot; „Fuchs“ = rot). Das Stück fußt auf dem Thema der Haarfarbe und den damit verbundenen Vorurteilen. Vor allem der Nachname „Feuerfuchs“ (eine pleonastische Fügung) stellt ein Übersetzungsproblem dar, da die mit ihm verbundene Sinngebung für den Inhalt und Verlauf des Werks entscheidend ist. Sehr häufig bedient sich Nestroy der Synekdoche bei der Namensgebung. Im *Lumpazivagabundus* etwa greift Nestroy bei der Namensgebung auf einen den Beruf der Protagonisten kennzeichnenden Gegenstand zurück: Leim (Tischlergeselle), Zwirn (Schneidergeselle), Knieriem (Schustergeselle).

Neben den schon zuvor genannten Wortschöpfungen mit Hilfe des Kompositionsverfahrens setzt Nestroy auch das Prinzip der Deautomatisierung⁷ ein. In *Der Talisman* findet sich beispielsweise folgende sprichwörtliche Redensart: „Der Mensch denkt und die Parucken lenkt“ (Nestroy 2000: 19), eine Abwandlung der automatisierten Redewendung „Der Mensch denkt und Gott lenkt“. Hier wird der Umstand, dass der rothaarige Feuerfuchs dank einer schwarzhaarigen Perücke seine Lebensumstände dramatisch verbessern konnte, humoristisch ausgeschlachtet.

5. Abschließende Bemerkungen

Die Nichtrezeption Johann Nestroys in Spanien ist und bleibt ein bedauernswerter Zustand, der vor allem auf die geringe Risikobereitschaft der Verlage zurückzuführen ist, sowie auf den Umstand, dass der österreichische Autor auf der Iberischen Halbinsel fast gänzlich unbekannt ist. Seit der Finanzkrise von 2008 spielen ökonomische Überlegungen bei der Entscheidung der Verlagsprojekte eine noch viel stärkere Rolle als zuvor. Somit ergibt sich ein perfekter Teufelskreis, der unbekannte Autoren von der Translationsrezeption ausschließt, gerade weil sie unbekannt sind. Und das Publikum kann sie nicht kennenlernen, weil es keine Übersetzung gibt.

Zusätzlich zur Problematik der Präliminarnormen ist im vorliegenden Beitrag auch auf typische Übersetzungsprobleme im Zusammenhang mit den Texten Nestroys eingegangen worden. Es ist der Versuch unternommen worden, anhand einiger weniger Textbeispiele zentrale Translationsprobleme aufzuzeigen, denen künftige ÜbersetzerInnen begegnen werden, wenn sie sich mit dem Autor auseinandersetzen. Keines dieser Probleme scheint jedoch unüberwindlich. Das Spanische bietet nicht die gleichen Ausdrucksmöglichkeiten wie das Deutsche. Die systematischen Asymmetrien, die der direkte Sprachvergleich zu Tage bringt, werden von den ÜbersetzerInnen zweifelsfrei Erfindungsgeist erfordern. Bei einem Autor wie Nestroy, der so spielerisch mit der Sprache

⁷ „By ‚estranging‘ objects and complicating form, the device of art makes perception long and ‚laborious‘. The perceptual process in art has a purpose all its own and ought to be extended to the fullest.“ (Shklovsky 1990: 6)

umgeht, sind die Anforderungen naturgemäß noch größer, da zur generellen Sprachkontrastproblematik noch der sehr markante individuelle Schreibstil hinzutritt.

Bei aller Schwierigkeit, die die Texte Nestroys beinhalten, stellen die zahlreichen Übersetzungsprobleme jedoch keine unüberwindlichen Hindernisse dar. Es bleibt abzuwarten, ob zumindest ein halber Nestroy auch in Spanien bald eine Realität sein kann.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Nestroy, Johann (1998a): *Einen Jux will er sich machen*. Stuttgart: Reclam.
– (1998b): *Freiheit in Krähwinkel*. Stuttgart: Reclam.
– (1998c): *Der Zerrissene*. Stuttgart: Reclam.
– (1998d): *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Stücke Band 8/II. Hg. von Friedrich Walla. Wien: Jugend & Volk / Deuticke, 17-81.
– (2000): *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam.

Sekundärliteratur

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1996): *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
Albaladejo Martínez, Juan Antonio (2012): *La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
– (2016): Die Theaterrezeption Peter Turrinis in Spanien. In: Christine Grond-Rigler (Hg.): *Zur internationalen Rezeption der Dramen von Peter Turrini*. Innsbruck et al.: Studien Verlag, 119-134.
Biese, Alfred (1913): *Deutsche Literaturgeschichte*. Band 3. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
Canavaggio, Jean (1995): *Historia de la Literatura Española. Tomo V: El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
Casals, Josep (2006): *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Madrid: Anagrama.
Doria, Sergi (2007): Escenas Europeas. In: *ABC Cultural* (Madrid), 29.09.2007: 30 f.
Even-Zohar, Itamar (1990): Polysystem Studies. In: *Poetics Today* 11.1: 1-268.
Fontana, Oskar Maurus (1962): Johann Nestroy, Leben und Werk. In: Johann Nestroy: *Werke*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 893-930.
Gauß, Karl Markus (2001): Der Wald der Geschichte – In der Gottschee. In: ders.: *Die sterbenden Europäer*. München: dtv (= dtv 30854), 51-95.
Hein, Jürgen (1997): *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Klotz, Volker (1987): *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Kohlschmidt, Werner (1982): *Geschichte der Deutschen Literatur. Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Stuttgart: Reclam.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Hg.) (2018): *El sector del libro en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <<https://www.egales.es/wp-content/uploads/2018/05/El-Sector-del-Libro-en-Espa%C3%B1a.-Abril-2018.pdf>>.

- Nord, Christiane (2009): El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. In: *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 2.2: 209-243.
- Pöckl, Wolfgang (2003): Anmerkungen zum literarischen Übersetzen in Spanien anlässlich einer neueren Doppelübersetzung. In: Wolfgang Pöckl / Ulrich Prill (Hgg.): *Übersetzung und Kulturwandel*. Wien: Edition Praesens, 175-185.
- Reiß, Katharina (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronberg: Scriptor Verlag.
- Rumpler, Herbert (2005): *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Wien: Ueberreuter.
- Shklovsky, Viktor (1990 [1925]): *Theory of Prose*. Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Siguán, Marisa / Wagner, Karl (Hgg.) (2004): *Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam: Rodopi.
- Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility*. London & New York: Routledge.
- Wilder, Thornton (1967): Foreword. In: Johann Nestroy: *Three Comedies by Johann Nestroy: A Man Full of Nothing / The Talisman / Love Affairs and Wedding Bells*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., V-XI.

Wörterbücher und Lexika

- Ammon, Ulrich et al. (2004): *Variantenwörterbuch des Deutschen*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.
- Ebner, Jakob (1998): *Wie sagt man in Österreich?* Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag.
- Ebner, Jakob (2004): *Redensarten und Redewendungen. Wörterbücher in Rotweißrot*. Wien: öbv & hpt.
- Hügel, Franz Seraph (1873): *Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache*. Wien / Pest / Leipzig: A. Hartleben's Verlag.
- Malygin, Viktor T. (1996): *Österreichische Redewendungen und Redensarten*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag.
- Teuschl, Wolfgang (1990): *Wiener Dialekt Lexikon*. Purkersdorf / Wien: Verlag Karl Schwarzer.
- Wehle, Peter (1980): *Sprechen Sie Wienerisch?* Wien: Ueberreuter.